

EL DESCUEVE: MEMORIA, EMOCIONES Y POLÍTICA

Dulcinea Segura (IAE) | dulcineasegurarattagan@hotmail.com

RESUMEN

De acuerdo a la relación entre memoria, identidad e historia, y la necesidad de que existan marcas materiales para que puedan conservarse y transmitirse determinados acontecimientos (Groppo, 2002), este trabajo analiza algunos elementos en las obras del grupo El Descueve que dan cuenta de distintos niveles de violencia, entendiendo que la danza y la coreografía en tanto marca en el tiempo, pueden transmitir una mirada posicionada políticamente respecto al mundo.

Para el análisis de los cuerpos que danzan abordamos la violencia en la escena desde la perspectiva de las emociones propuesta por Sarah Ahmed (2015) poniéndola en relación con el contexto sociopolítico a partir de la recepción en los medios.

PALABRAS CLAVE

El Descueve; danza; memoria; emociones; política

INTRODUCCIÓN

La historia de las artes se construye enlazada con la memoria que existe en el cuerpo social e individual. El arte es un reservorio que queda anclado en las obras. En los cuerpos que danzan, podemos pensar que la memoria está en el despliegue de la coreografía, en la concepción de la escena, en el diseño que hacen del espacio, en las distancias que establecen entre otros cuerpos, en las dinámicas y calidades de movimiento, en los gestos que comparten. Todos esos materiales construyen historia. Y toda historia es política.

En esta investigación intentamos reconstruir las memorias alojadas en los cuerpos danzantes durante la última post dictadura argentina⁴², años en los que se conforma El Descueve. Una historia que se inscribe en la sociedad y que se puede observar en las creaciones artísticas del momento. En ese período, el teatro “se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio” (Dubatti, 2011, p. 74).

La danza, como expresión simbólica, pone en circulación las memorias y saberes de los cuerpos de cada individuo singular y también de cada grupo o colectivo, porque las técnicas que se aprenden, que dan forma a los cuerpos de la danza, también circulan, son memoria y constituyen una marca de los modelos de cuerpo que existen en las distintas épocas históricas.

El Descueve constituye una marca física clave de la memoria de la danza de la postdictadura.

EL GRUPO

El Descueve fue un grupo de danza-teatro que formó parte de la escena independiente de la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1990. Lo integraban Mayra Bonard, Carlos Casella, Ana Frenkel, María Ucedo y Gabriela Barberio, jóvenes vinculados a la escena más disruptiva de ese momento y cuyas propuestas irrumpieron en el espacio público con el retorno de la democracia en el año 1983, tal es el caso de La organización negra, con quienes mantenían

⁴² Se trata del segundo período de la postdictadura: “un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor.” (Dubatti, 2010, p. 25)

contacto en ese momento y con cuyos integrantes colaboraron años después en De la guarda.

También estaban relacionados con el ambiente del rock al punto que los músicos Diego Frenkel, vocalista de La portuaria y hermano de una de las integrantes, así como Gaby Kerpel de La organización negra, o Diego Vainer, realizaron la música para algunas de sus obras.

Por otro lado, las primeras intervenciones de los integrantes del grupo, incluso antes de conformarse como Descueve fueron en Cemento, punto alternativo del under porteño que existía por fuera del circuito teatral convencional y que fue, en palabras de la investigadora Malala González (2015) “parte de un conjunto de lugares alternativos que emergieron por diferentes barrios de Buenos Aires, principalmente a partir del advenimiento democrático”, que además, tal como señala González “resultaron claves para la manifestación de las nuevas tendencias artísticas –musicales y teatrales– de diferentes grupos emergentes”.

Desde el retorno de la democracia el grupo venía participando en puntos de la escena independiente de la ciudad que surgieron en ese momento como una manera de reapropiarse de los espacios públicos, antes vedados por el terror de la dictadura o vinculándose con grupos como La organización negra cuyas performances tomaron la calle como escenario teatral.

Daniela Lucena (2012), en un artículo en el que se refiere a la toma de calles de *La Organización Negra*, que denominaban *acciones artísticas guerrilleras*, plantea que en la misma sociedad donde

circuló y se asentó el poder desaparecedor tuvieron lugar también el desorden y la desobediencia; diversas formas de resistencias -individuales, colectivas, dispersas, decididas o no- que algunos actores sociales pusieron en marcha en medio del clima del terror instalado por el gobierno militar. Con el retorno de la democracia esas acciones se multiplicaron y diversificaron, dando lugar a un entramado de nuevas experiencias que cambiaron radicalmente las formas de concebir y llevar a cabo la acción estético-política. (Lucena, 2012)

En ese sentido, María Ucedo, una de las intérpretes, expresaba lo siguiente en una entrevista en el año 2015:

Siempre digo que somos hijos del golpe del 76, del Mundial 78, de la guerra de Malvinas, pero sobre todo éramos adolescentes cuando comenzó la democracia con Alfonsín. Estamos hechos de esa historia, de esa época. La escena porteña estallaba y nosotros también bebíamos de ahí. Era el descubrimiento de otros lenguajes, de la libertad de expresión, de un mundo que estaba abajo y explotaba como el Big Bang. Había mucha necesidad de decir luego de tanta represión. (Prieto, 2015)

Entendemos que en la escena de la postdictadura había necesidad de expresar y dar cauce a la violencia ejercida en los cuerpos durante los años represivos (Dubatti, 2011). La violencia de las persecuciones y la tortura, de las desapariciones, la violencia del silencio, del “algo habrán hecho”, del sometimiento social, de las prohibiciones, de la censura. Una violencia ejercida en los colegios y en las calles, que se ensañaba especialmente con la juventud, fuera militante o no. Una violencia que sostenemos que el cuerpo retiene y acumula, que es reprimida y que puede estallar en manifestaciones públicas y masivas como el fútbol, o sublimarse a través del arte (sea cine, pintura, música, teatro y danza).

A nivel político y social, la década de 1990 en la que se conforma el grupo, está marcada por un cambio de rumbo en Argentina con la asunción de Carlos Menem

como presidente. Son años signados por el avance destructivo del neoliberalismo en el país, que produce uno de los mayores vaciamientos del Estado en democracia. Época en la que se privatizan YPF, Gas del Estado, Obras Sanitarias y el sistema jubilatorio. Se destruyen miles de puestos de trabajo, lo que produce no sólo el empobrecimiento de la población, sino también la ruptura de lazos sociales.

El Descueve se proponía hablar sobre las relaciones humanas a partir del cuerpo y su lenguaje, más allá de la disciplina de danza. Buscaban mover al público de su lugar habitual. “Uno es como un político: quiere modificar la realidad de la gente, abriendo lugares sensibles que, por ahí, no tienen en cuenta en su vida”, afirmaba Ana Frenkel en una entrevista (Schanton, 1999).

El cuerpo que danza simboliza y sus metáforas pueden ser significadas de diversas maneras por parte del público que podrá ser tocado en su sensibilidad, tal como expresa Frenkel. La simbolización de la danza y el movimiento del cuerpo multiplican sentidos al evadir significaciones cerradas además de producir sensaciones y emociones que pueden generar una atmósfera compartida. En escena, el cuerpo natural-social del intérprete convive junto al cuerpo poético (Dubatti, 2008), y este cuerpo poético propone una kinesis que puede verse reflejada en el cuerpo del espectador, lo mismo que las emociones de los intérpretes.

En el prólogo del libro *La política cultural de las emociones* de Sarah Ahmed (2015), encontramos una referencia al saber que tienen las personas al sentir como algo enmarcado e inducido por las estructuras sociales, de ahí la frase famosa de que lo personal es político. Es decir, la persona, cuerpo sintiente emocional, es un ser político en tanto puede movilizar con su expresión y posicionamiento afectivo a otros cuerpos, convocarlos a la acción corporal o a la reflexión, en un contagio colectivo *corpoafectivo*.

LAS OBRAS EN LA MIRADA DE LOS MEDIOS

Siguiendo a Franko, que afirma que “la danza puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar”, creemos que las obras del grupo manifiestan un nivel de violencia por momentos extraña y solapada, que no hace sino confrontar al espectador con los restos vivos de un tiempo violento cercano. Como dice Franko (2019), esto es lo que hace de la danza “una potente forma expresión política que puede codificar tanto las normas como su desviación” (p. 207).

La historia se escribe con la memoria que anida en el cuerpo social e individual, y el arte es un reservorio que guarda en las obras esa memoria, aunque la distancia del tiempo pueda permitir diferentes lecturas.

La prensa especializada de la época destaca el riesgo que suscitan las acciones de los cuerpos en las obras como esa “manera de representar la violencia en escena [que] siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico” (Espinosa, 2001). Se refiere a las danzas con “movimientos de integración o de expulsión, de violencia o de afecto” (Soto, 1993).

Incluso en relación a las primeras obras del grupo, como *Criatura* y *La fortuna*, una nota de un diario de Córdoba da cuenta de las expresiones que los jóvenes intérpretes transmiten en estas obras como algo carente de disfrute mientras, al mismo tiempo, las vincula con el contexto social:

No ofrecen un momento que compense tanta densidad, algún escape, una alternativa de abrirse hacia la sensación del disfrute y el placer del ser humano, que también las tiene (...) Esta es la visión del mundo que ellos, jóvenes entre 20 y 24 años, tienen. Conflictiva, tensa, fuerte. Y esta es la que ofrecen hoy, aquí, fines del siglo XX, en un país conflictivo y tenso. (Bruno, 1992)

Si continuamos observando las opiniones de la crítica, encontramos una crónica próxima al estreno de *Corazones maduros* (Soto, 1993), obra siguiente, que señala la violencia que se representa en las coreografías del grupo al afirmar: “Corazones maduros juega con la provocación, con las emociones del espectador. Pocas veces permite un descanso en el permanente clima opresivo y violento al que el público se ve sometido con su consentimiento.” (Id.).

Respecto a esa misma pieza escénica, la periodista Cecilia Hopkins hace referencia a la ‘agresión’ en una nota publicada en el diario *Página 12* que relata:

La agresión comienza a despuntar como en un juego de niños para insinuarse en un ritual de dolorosas caricias y volverse manifiesta en la serie de asedios y asesinatos callejeros que no pueden dejar de recordar al espectador los azotes públicos que representan tanto barras bravas como servicios militares obligatorios. (Hopkins, 1994)

En un análisis de las obras siguientes, *Todos contentos y Hermosura*, se apunta que en *El Descueve* el cuerpo en movimiento “es pulsado al extremo en pos de encontrar una poética en la que el espectador se identifique, en consonancia con el tiempo abrumador que le toca vivir” (Carrión, 2012).

Con este relevamiento de notas periodísticas queremos enfatizar que la violencia en las obras del grupo no es un detalle menor. No son solamente las acciones de empujar, pellizcar o lanzar objetos las que pueden percibirse como violentas. Las formas de relacionarse de los cuerpos en escena, la desnudez expuesta, la ignorancia sobre un intérprete por parte de los demás, la manipulación del cuerpo del otrx, etc. La violencia es ejercida como una forma de distanciamiento del otrx, de los sentimientos del otrx. Parece una ausencia de empatía que declina inmediatamente en una agresión sobre el cuerpo de lxs demás intérpretes y hacia el público que observa y reacciona desde las sensaciones que las escenas producen.

Por otro lado, en las escenas de desnudos de las obras, también hay un mecanismo de violencia. Sucede en algunas, porque al aparecer el desnudo se produce un contraste en el que no hay ni sensualidad ni erotismo ya porque la desnudez figura como la exposición y vulnerabilidad de una sola persona, en medio de las demás que están vestidas, que la ignoran o la manipulan, pero que no construyen del desnudo una escena afectiva. O porque lo explícito de la desnudez produce un choque incómodo en el espectador que no lo esperaba, o también sucede cuando surgen escenas eróticas que son atravesadas por el abuso o la asimetría en el vínculo de los cuerpos.

Es decir que lo que esa desnudez manifiesta es algo crudo, de impacto, cercano a lo pulsional (como en el caso de *la chancha*). Como si hubiera un intento por despegar al espectador de la butaca y mantenerlo alerta.

La Organización Panamericana de la Salud define la violencia como “El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.” (OPS, 2002) Entre los tipos de violencia que clasifica, existen tres categorías generales: la violencia auto infligida (comportamiento suicida y autolesiones), la violencia interpersonal (violencia familiar, que incluye menores, pareja y ancianos; así como violencia entre personas sin parentesco), y la violencia colectiva (social, política y económica).

En las obras se conjugan la violencia interpersonal y la violencia colectiva, entrelazadas en lo vincular de las acciones que realizan los intérpretes. Las relaciones humanas que el grupo quiere poner en escena son las que viven los

jóvenes en una sociedad violenta que atraviesa los difíciles acomodamientos de una post dictadura sangrienta.

Nos preguntamos acerca de la procedencia de esta violencia ejercida en el cuerpo y pensamos si, además del avance de la política neoliberal en un momento de esperanza de cambios profundos como fue la vuelta a la democracia, no será acaso que la realidad terrorífica de los años de dictadura hizo mella en los cuerpos sujetándolos a un mecanismo represivo que terminó introyectado, junto a la violencia producida en la población debido a la destrucción del lazo social. Podemos pensar el dispositivo coreográfico como una práctica cuyos cuerpos ponen en tensión el contexto y todos los conflictos de la realidad político social que atravesó la década de 1990, en escena.

LAS EMOCIONES

Ser algo vinculado al cuerpo sensible, estarían emparentadas no solamente con el arte, En el campo de la investigación científica, la emoción ha sido considerada inferior a la razón tanto como las artes lo han sido en el campo de producción de conocimiento. En el ámbito artístico, la sensibilidad y las emociones son una fuente que nutre la creación. Por otro lado, como expresa la teórica feminista Sara Ahmed (2015), las emociones siempre han estado vinculadas a las mujeres porque se las representa como seres más cercanos a la naturaleza y entonces “menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (p.22), a la vez de convertirse en atributos de los cuerpos “en tanto transforman lo que es “más bajo” o “más elevado” en aspectos corporales. (p.23). Es decir que las emociones, por sí mismas también con la mujer. En este trabajo no vamos a centrarnos en perspectivas de género, pero cabe destacar que la mayoría de quienes interpretan las escenas seleccionadas, son mujeres (más allá de la obviedad sobre la mayoría femenina del grupo).

La autora desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones entre cuerpos, en la que va a decir que las emociones son relacionales porque involucran “(re) acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a dichos objetos” (p.30), pero no deberían considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos.

Basándose en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos, estudia distintos estados emocionales a partir del análisis de la emocionalidad de los textos en debates sobre terrorismo internacional, asilo y migración, y reconciliación y reparación que suceden en diferentes lugares del mundo, observando cómo las emociones que son nombradas en los actos del habla, implican sensaciones.

Queremos destacar al cuerpo como protagonista de esta circulación de las emociones que van y vienen entre lo individual y lo colectivo.

El cuerpo, como espacio de constitución de la integridad de la persona, es una superficie de contacto e intercambio de emocionalidad, es la casa del Yo. Como recupera Ahmed, Freud sugiere en *El yo y el ello*, que el yo es antes que nada un yo corporal, por lo tanto esa formación “está ligada a la superficie, y la existencia de esa superficie depende de la experiencia de sensaciones corporales como el dolor, el cual se describe como una ‘percepción externa e interna que se comporta como una percepción interna aun cuando su fuente esté en el mundo externo’ (Freud 1964b, p. 22 como se cita en Ahmed, 201, p. 54). Es decir que las emociones que circulan entre las personas, lo hacen desde los cuerpos, desde esas superficies corporales que entran en contacto y en ese intercambio, sienten.

Estas emociones corporales circulan en un ida y vuelta entre las personas en un espacio interrelacional que conjuga lo público y lo privado, siguiendo a Ahmed “las emociones no están ni “en” lo individual ni “en” lo social, sino que producen

las mismas superficies y límites que permiten que lo individual y lo social sean delineados como si fueran objetos” (p.34).

Desde la perspectiva escénica, podemos pensar el convivio teatral (Dubatti, 2003) como el espacio en el que se produce ese intercambio en el que las emociones atraviesan a las personas en una empatía kinestésica en la que podemos dudar si el reconocimiento o la valoración de la emoción están en la escena, en el público o en ese espacio interrelacional.

Ahmed propone que las emociones “funcionan como diferentes tipos de orientaciones hacia los objetos y los otros, lo que moldea tanto los cuerpos individuales como los colectivos” (p.43). Los vínculos producen efectos en los cuerpos que afectan a su vez a la manera de relacionarse. La forma cómo nos vinculamos con otros va a estar influenciada por ese contacto emocional. ¿Es la violencia una posibilidad de relación en la que se incita a lo *aculturizado* que anida en el ser humano y que las prácticas políticas neoliberales exacerbaban?

En las obras pensamos que la violencia que surge de las imágenes creadas en las acciones entre los cuerpos de lxs intérpretes, circula entre los cuerpos que crean y los que expectan, como parte de un contexto sociocultural compartido en el que los ecos de la dictadura se oyen en la política neoliberal del momento.

Sabemos que las emociones son parte del convivio teatral, que circulan en ese espacio y que parte del arte es generar, provocar, evocar o despertar emociones, que produzcan corrimientos de lugares habituales y reflexiones respecto a las relaciones, el mundo, las personas, la existencia.

Desde la emoción, las personas actúan, aprueban o desaprueban situaciones, se involucran. Por eso, como expresa Ahmed, “las emociones ‘importan’ para la política”, ejercen una influencia en la toma de decisiones, por eso “las emociones nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también” (2015, p. 38).

Esas emociones que fueron leídas en su violencia con descripciones referidas a espectáculos del grupo en los que se presenta “la violencia de una ceremonia salvaje” o se propone que el acento está “en la agresividad implícita en toda relación humana”, que plantean “el efecto es inquietante y dispara por momentos una mezcla de fascinación, vértigo y temor al desborde, como si se tratase de un culto dionisiaco” (Espinosa, 1998), ¿desde dónde surgen? ¿puede ser la lectura del público la que interpreta la emoción violenta de las acciones e imágenes corporales? ¿es la práctica cultural compartida el trasfondo en el que se apoyan estas emociones? O como sugerimos más arriba, ¿será el contexto político cultural del neoliberalismo en esta segunda postdictadura el que abona emociones violentas?

Lo cierto es que la emoción sucede en el cuerpo y es allí donde causa aprobación o rechazo, desde esta individualidad subsumida en lo colectivo (o de la grupalidad anidada en cada individuo), por lo que permanece en tensión el individualismo del sujeto y la sensibilización de un capitalismo más humano (Arfuch, 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S.(2015). *La política cultural de las emociones*. UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género
- Arfuch, (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, (24), 245-254. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066848013>
- Bruno, M, (1992). Contundente lenguaje de hoy (s/p.). *La voz del interior*.
- Carrión, A. (2012). El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral. *Revista Telón de Fondo*, 8, (15), 121-126.
- Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Atuel.
- Dubatti, J. (2008) *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Atuel.

Dubatti, J. (2010). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. *RACO: Revistes Catalanes Amb Accés Obert*. (<http://www.raco.cat/index.php/arrabal/article/viewFile/229319/327858>)

Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11, (12). 71-80.

Espinosa, P. (14 de diciembre de 1998) Perturbadora ceremonia de El Descueve. *Ámbito financiero*.

Espinosa, P.(2011). Urbanos y primitivos. *Funámbulos*,4, (13), s/p.

Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Miño & Dávila.

González, M. (2015) Escenarios urbanos: a propósito de La Organización Negra y su trayectoria centrípeta. *Apuntes de Teatro*, 26-45 https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/70359/CONICET_Digital_Nro.c8e3b757-d030-468b-ba3f-8ca9bf9dcfe9_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y#:~:text=Melli%2C%20Los%20Macocos%2C%20Batato%20Barea,%2C%20Los%20Twist%2C%20entre%20otros_

Grosso, B. (2002). Las políticas de la memoria. *Revista Sociohistórica*, 11, (12), 187-198.

Hopkins, Cecilia, (1994). La última de El Descueve. *Pez fuera del agua (s/p)*, *Diario Página 12*

Levine, P. (2018) *Trauma y memoria. Cerebro y cuerpo en busca del pasado vivo*. Eleftheria.

Lucena, D. (2012): "Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la postdictadura argentina", *Cuadernos de H Ideas*, vol. 6, n° 6, diciembre 2012. Universidad Nacional de La Plata Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Laboratorio de Estudios en Comunicación, Política y Sociedad. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1576>

OPS (2002). Informe mundial sobre la violencia y la salud: resumen. Washington, D.C., Organización Panamericana de la Salud, Oficina Regional para las Américas de la Organización Mundial de la Salud.

Prieto, C. (30 de septiembre 2015). Antes éramos puro inconsciente y fuerza vital. *Suplemento cultura y espectáculos de Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-36805-2015-09-30.html>

Soto, M. (2 de agosto 1993) "El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo"(s/p). *Ámbito financiero*.



Figura 1. El Descueve. Fotografía cedida por lxs artistas (2015)
Figura 2. Corazones Maduros. Captura de video cedido por lxs artistas (1993)
Figura 3. Criatura. Fotografía cedida por lxs artistas (1991)
Figura 4. Corazones maduros. Captura de video cedido por lxs artistas (1993)